

Тамаз Габисония

Критерии „аутентичности” в грузинском...

DOI: 10.2298/MUZ1417021G

UDK: 784.4(479.22)

Критерии „аутентичности” в грузинском народном музыкальном исполнительстве

Тамаз Габисония¹

Государственный университет Ильи (Тбилиси)

Абстракт

Для сообщества любителей грузинской традиционной музыки „аутентичное” – одно из самых актуальных понятий на сегодняшний день. Оно представляет собой главный аргумент „настоящего фольклора” (хотя не для всех, особенно практиков). При восприятии аутентичности самыми релевантными каналами являются традиционно-стилевой язык и традиционные условия. Эти факторы заметны в следующих направлениях: а) исполнитель; б) мотивация (функция); в) репертуар; г) проявление. В грузинской народной музыке особенно проблематична, с такой точки зрения, идентификация современных течений, содержащих фольклорные мотивы. В Грузии вырисовывается понимание „аутентичности” как исполнение с традиционной артикуляцией традиционного сельского репертуара. Хотя целесообразно добавить сюда и критерий традиционных, обычных условий.

Ключевые слова

аутентичное, аутентичность, традиционная музыка, грузинская песня, традиционное исполнительство, фольклоризм.

Ярко выраженная оригинальным стилем в регионе Кавказа, грузинская народная музыка вместе с традиционным песнопением несомненно является важным символом грузинской культуры. Именно поэтому историческая идентификация этого феномена является одним из приоритетных вызовов для современных грузинских исследователей. С другой стороны, грузинская музыкальная историография довольно скудна информацией, касающейся древних и относительно старых слоёв грузинской музыки. В связи с этим, народную музыку Грузии в диахронической перспективе приходится рассматривать на основе сохранившихся до наших дней музыкальных текстов.

Обозревая, в основном, научно-популярную и довольно скудную научную литературу по этой теме, обнаруживаем, что усилия авторов направлены в установлении идентичности этнически монолитной, древней по происхождению и высокоорганизованной структуры, которые сопоставляются с „народным

¹ tamazgabisonia@yahoo.com

гением”. Однако прямолинейное трактование этих трех векторов в некоторых случаях связано с рядом „ловушек”. Испытывает ли мелизматический стиль кахетинских песен восточное влияние? (см. по этому поводу Tsitsishvili 2010: 207); является ли описанный Ксенофонтом „необычный” стиль исполнения грузинских племен многоголосным? (см. по этому поводу Жордания 1989: 81); является ли гурийская народная полифония частично обусловленной церковными песнопениями? (Габисония 2009: 167). Зачастую гипотетические ответы на эти вопросы нуждаются в таких аргументах, которые колеблют „фундамент здания” „грузинскости”, архаичности и народности. На сегодня этнически обусловленный перфекционистский подход довольно редко встречается - по инерции, однако, несмотря на некоторое опоздание, это заслуживает упоминания.

Заострим внимание на одной из таких „ловушек”: важнейшим фактором, символизирующим грузинскую народную музыку, является многоголосная, а точнее, трехголосная структура. Это своеобразный „этнический звукоидеал”. Каждый грузин гордится „грузинским полифоническим трёхголосием”. Однако обозначение музыковедами и их общественными „резонаторами” грузинской устной музыкальной традиции только трехголосием также образует некоторый „шум”: образцы грузинской устной музыкальной традиции, оставшиеся за пределами вокального трёхголосия, на протяжении долгого времени находятся в роли „бедного родственника”. Сценическая среда проводит образцы народной деятельности через художественный, а не этнографический фильтр целесообразности презентаций. По этой причине широкий круг слушателей почти не знаком с образцами, с простой структурой индивидуальных жанров (колыбельные *наны*, трудовые плачи *мийиблури*, *коркали* и др.), или с фольклором высокогорных регионов (Хевсуретия, Пшави), которые являются фундаментом высокоразвитого грузинского многоголосия.

Наблюдая в течение примерно тридцати лет за грузинской общественностью, приходится сознавать, что понятие „аутентичное”, довольно часто упоминаемое в обществе любителей грузинской народной музыки, зачастую является причиной бескомпромиссного спора. Одни (назовём их лагерем „пуристов”) воспринимают это понятие как „уличающее”, в то время как для других (лагерь „академистов”) это определение является досаждающим и раздражающим. В основном, для грузинского слушателя понятие „аутентичное” тождественно с такими понятиями, как „подлинный”, „древний”, „неповреждённый”, „народный”, „грузинский”, „деревенский”. Добавим к этому также значения,

объективно характеризующие само это понятие – традиционный, первоначальный, авторитетный, точный, адекватный.

Целью нашей статьи является: а) уточнить разные плоскости видения „аутентичности” в грузинской традиционной музыке; б) установить релевантность этих позиций. Здесь же хочется подчеркнуть, что явление аутентичности по-разному определяет два направления грузинской музыкальной традиции: народную музыку и церковные песнопения. В данной статье мы остановимся лишь на самом ярком проявлении грузинской традиционной музыки – народной песне.

Семантика „аутентичности”

Не секрет, что упорядоченность этномузыкального терминологического аппарата не принадлежит к достижениям этой дисциплины. Даже само понятие „фольклор” имеет различные значения (Жиров 2008: 219). Наряду с другими странами, термин „аутентичность” по-разному воспринимается и в Грузии. Не нуждается в глубоком наблюдении тот факт, что это понятие полисемичное. Мы будем рассматривать его только в этнологическом контексте (в общеискусствоведческом аспекте понимания этого термина можно натолкнуться на значение „оригинальный”, „точной копии”, или „единственный”).

В качестве бинарного оппозиита „подлинному”, самому адекватному значению понятия „аутентичный”, думаю, можно противопоставить „неподлинный”, то есть „ложный”, который подразумевает как „ложный, поддельный с самого начала”, так и целенаправленно или бессознательно заменённый, „фальсифицированный”. И действительно, любой неаутентичный фольклорный факт содержит в себе аутентичное „зерно”. Поэтому считаю, что в качестве антонима „аутентичности” можно пользоваться термином „трансформированный”. Понятие „аутентичное”, вытекающее из модели бинарной оппозиции „аутентичное-трансформированное”, приобретает значение „первичного”, „достоверного”, „стабильного”, а больше всего „традиционного” (также довольно гибкого термина). Итак, в измерении фольклорного пространства термин „аутентичное” приобретает значение „традиционное”.

Будем абстрагировать и другие, часто применяемые в этнической музыке значения понятия „аутентичное”. По мнению Анны Пиотровской (A. Piotrowska), „аутентичность традиционной музыки заново рождается в форме *мировой музыки*” / *World Music* (Piotrowska 2010: 582). Исследователь здесь, в первую очередь, подразумевает локализацию этого явления. В данном

случае на передний план выдвинут принцип **этнической** идентичности.

Одной из центральной категорией этничности является „**деревенскость**” (сельскость) – в противовес урбаничности. „Урбаничное”, в то же время, имеет конотацию „неэтничности” или „многоэтничности”. Эдишер Гараканидзе отмечает: „Подлинная народная песня – это деревенская песня, созданная грузинским крестьянином” (Гараканидзе 2007б: 41). По пальцам можно пересчитать экспедиции, которые проводились в городах – Тбилиси, Кутаиси, Батуми, Сухуми. Кстати, вопрос неподобающей оценки городской музыки, некой её „маргинализации” на фоне сельской музыки, наблюдается и в некоторых других странах, например, в той же Сербии (Думний 2013: 88).

Кроме локализации, понятие „деревенскости”, имеет также и социальное значение. Аутентичной считается музыка, созданная крестьянином – представителем низкого социального слоя. Брунно Неттл справедливо отмечает: „устаревшим является мнение, что деревенское общество в своём музыкальном опыте однородно, оно снижает интерес к личности и подразумевает, что народная культура стабильна и неизменна, пока не осквернится влиянием Запада” (Nettl 2005: 172). По мнению Алексея Обухова, городская среда способствует акценту на „Я”, а деревенская – на „Мы” (Обухов 2006: 219). Действительно, в Грузии несмотря на признание института „полупрофессионала” мнение грузинской этномызыкальной общественности согласуется о с крестьянским, неспециалистским происхождением почти всей грузинской народной песни.

Согласно „аутентичности” народного творчества главным достоинством деревни перед городом является то, что она, „холодная культура” (по Леви-Стросу) ориентирована больше на сохранение, чем на модификацию. Поэтому сельский образец характеризуется стабильностью, **древностью**, старостью традиций. Этот пункт в Грузии часто отмечают, как „архаичное”. Понятие „старые песни” всегда ассоциируется с настоящими, свободными от влияний песнями.

Гибкая к инновациям городская песня сегодня отождествляется, в основном, с развлекательными жанрами. А село вмещает в себе всю жанровую палитру народной музыки. Существуют ритуальные музыкальные образцы, которые зачастую не воспринимаются крестьянином как песни, но являются для него существенным фактором идентификации традиции. Подобное интонирование, обусловленное жанровой **функцией**, то есть **обычной средой**, является одним из точных показателей „аутентичности”. Оно объединяет контекст и конситуацию tradi-

ционного музицирования (Алексеев 1998: 60). В месте с этим, акциональная сторона ритуала, по сравнению с текстом более консервативна (Виноградова 1991: 36). Обязательным качеством такой среды часто является синкретичность.

Одним из самых значительных каналов восприятия „аутентичного” среди ценителей народной музыки является общность **традиционно-стилистических** (в том числе – исполнительских) норм, её **музыкальный язык**, в первую очередь, в понимании стилистического идентификатора. Из песен, созданных известными певцами, Эдишер Гараканидзе аутентичными считает более поздние образцы, лишённые влияния европейской функциональной гармонии (Гараканидзе 2007а: 34–35). Также большое значение придаётся проблеме лада и звукоряда в грузинской традиционной музыке. Ещё в 19-м веке фольклорист-филолог с музыкальным образованием Петрэ Умикашвили писал: „Нотная азбука введена для европейских голосов и музыки. К звукам грузинской песни и песнопений, европейские ноты не подходят” (Бахтадзе 1986: 113). На сегодня почти все согласны с тем, что строй грузинского традиционного пения чётко отличается от мажоро-минора (Жордания 1989: 39). Соответственно, специалисты положительно оценивают природную темпериацию региональных ансамблей и попытки „приближения” вторичных ансамблей к старым записям. Стремление к народному ладу, к музыкальной лексике прямой путь к самоидентификации. Как отмечает Иосиф Жордания, „конкретные мелодии легче перемещаются из культуры в культуру, по сравнению с языком” (Jordania 2011: 50).

На фоне „полифоничности” грузинской песни с предрасположением этномызыкальной „избранности”, высокохудожественные образцы со **сложной** структурой со стороны слушателя-„патриота” зачастую воспринимаются более аутентично. Это некая попытка этнической идеализации художественной реальности.

Наряду с музыкальным языком и другими средствами выражения, в понимании аутентичности в Грузии определённую роль играет также фактор исполнителя. Происходит делегирование „настоящести” образцов по отношению к **авторитетным** певцам (примечательно, что в английском языке, одним из значений „аутентичного” является *авторийейный*). Единичные „нетипичные элементы” (Shugliashvili 2010: 299), в основном, беспрепятственно проходят фильтр аутентичности, поскольку они зафиксированы в практике авторитетных исполнителей (Иллюстрация 1). Здесь же нужно отметить общий авторитет предков не только среди слушателей, но и среди народных исполнителей. По словам Б. Бартока, для народа древним является не то, что



Иллюстр. 1 Ансамбль под управлением Варлама Симонишвили (1925–1936)

имеет соответствующую музыкальную структуру, а то, что выучено в детстве (Барток 1959: 28).

Но авторитет и лидерство иногда выявляет диспропорцию с аутентичностью. Например, часто большей аутентичностью характеризуются описанные Эдишером Гараканидзе исполнения тех ансамблей, которые не имели ярко выраженного лидера (2007a: 72).

Кроме перечисленных значений „аутентичного”, важным является ещё одно, которое, возможно, в некотором смысле „эзотерично” и имеет только музыковедческое значение. Это как бы **живая фольклорность** образца, в которой подразумевается метод **устной передачи** и **неограниченной репродукции** – практика творения заново с каждым разом. Это своеобразное подмножество „обычной среды”.

В условиях современных коммуникаций в устной передаче можно подразумевать и организованное усвоение информации с помощью аудио-видео-радио-телеканалов, а не ненавязчиво воспринятое знание на основе непосредственного наблюдения за традицией, так как фольклорная интенциональность основывается не только на интерперсональную, а также и на массовую

трансмиссию. Поэтому в „устной передаче” я бы подразумевал природный, немотивированный процесс принятия/выдачи информации (своеобразную параллель можно провести между изучением иностранного языка по учебнику и в условиях повседневной жизни за рубежом).

Разные значения, ни в отдельности ни вместе, не могут исчерпать концепт „аутентичности”. В среде любителей и ценителей традиционной музыки Грузии каждый термин, применяемый к этому понятию, обнаруживает своеобразные „остатки”, которые выявляют знаки спорной принадлежности к сфере аутентичности и ареалы пересечения с ним.²

Следующая последовательность основана на поэтапном ограничении объема этого значения:

- **Аутентичное П³ сельское** (неурбаническое, крестьянское); остаток (разность): городские трехголосные раздольные песни, популярные и в сёлах Имеретии (в Западной Грузии, центр – город Кутаиси), и так называемые „грузинские *баяйи*”⁴, а также формы, содержащие явные гибридные элементы – то есть, множество, ассоциирующееся с сельским происхождением но – не с аутентичностью.

- **Аутентичное П древнее** (стабильное, „холодное”); остаток: старые авторские песни традиционного стиля, характеризующийся инновационными деталями.

- **Аутентичное П функциональное** (исполняемое в обычных условиях); остаток: интеграция в развлекательных и сопутствующих жанрах.

- **Аутентичное П живое фольклорное** (устная передача и нецеленаправленная, неограниченная репродукция); остаток: сегодня путем естественной трансмиссии и выраженной импровизации передается не только традиционный стиль фольклора.

- **Аутентичное П авторитетное**; остаток: инновационные проекты известных исполнителей, которые публика приняла беспрекословно: ансамбль чонгуристок под руководством Авксентия Мегрелидзе, созданные руководителем Западно-грузин-

² Если понятие „аутентичное” рассматривать как математическое множество, то его содержание отличается от содержания множеств, определяемых нижеуказанными понятиями (сельское, древнее, функциональное, живое фольклорное, авторитетное, развитое). Множество значений „аутентичного” совпадает частично, то есть, говоря на математическом языке, пересекается с каждым из множеств остальных понятий, создавая остаток (разность); его составляют явления, не охваченные вышеуказанными понятиями. (Выражаю признательность и благодарность Дуне Трутин за консультацию по вопросам толкования математических выражений; *прим. ред.*).

³ Знак пересечения множеств.

⁴ Грузинский народный вариант *Макама Баяйи*.

ского этнографического хора Дзуку Лолуа, попурии народных песен мужского репертуара, исполнение певицей Маро Тархнишвили и т.д.

• **Аутентичное и развитое** (сложное, „репрезентатбельное”); остаток: любой малоразвитый образец, который на сцене „дискредитирует ценность” грузинской песни.

Синийакѳика „ауѳенѳичноѳо”

Естественно, что „аутентичность”, как знак, характеризуется ситуативностью – высокой степенью пластичности. Она есть некое переменное, являясь релятивным в плане социальных ситуаций. Вероятно, именно поэтому это понятие не так глубоко изучалось в грузинской этномузыкологии (в этой связи очень важны работы Э. Гараканидзе, имя которого в Грузии считается форпостом аутентичности; Иллюстрация 2).

Помимо динамичности, понятие „аутентичное” характеризуется и объемом, так как используется в различных интер-



Иллюстр. 2. Эдишер Гараканидзе (1957–1998)

претациях. Вышеназванные качества „аутентичного” можно разделить на три яруса на основе интерпретаций: 1) **Этнические означающие**: этническое, сельское, традиционно-стилистическое; 2) **Означающие традиции**: сельское, старое, функциональное, традиционно-стилистические, живое фольклорное; 3) **Означающие музыкального языка**: традиционно-стилистическое, авторитетное, развитое.

Таким образом, традиционно-стилистический компонент „аутентичного” является активным на всех трех ярусах. Исходя из этого можно сделать вывод, что традиционный стиль выра-

жает „аутентичное” как концепт наиболее точно. Значительным является в этом отношении и означающее „сельское”.

Определённый интерес представляет и то, насколько сопоставимы вышеупомянутые значения с понятием „подлинное” (по-грузински *намдвили* – подлинное, настоящее), которое является самым адекватным синонимом международного термина „аутентичное”.

Обратим внимание и на то, что в понятии „аутентичного” как „подлинного” знак иконы преобладает в следующих значениях: функциональное, традиционно-стилистическое, живое фольклорное; индексный знак выходит на передний план в следующих значениях: этническое, сельское, древнее; а категории „авторитетные” и „развитые” носят конвенциональный характер, где превалирует символ.

Таким образом, самым мотивирующим и экономичным значением „аутентичного” как „подлинного” является второй ярус из вышеперечисленных – „традиционный” в понимании традиционного стиля и функциональности (на этом этапе подмножеством последнего, основываясь на принцип синтеза, воспринимается и „сельскость” и „живой фольклор”).

Традиционный стиль содержит также этнические и музыкально-языковые компоненты, именно поэтому в мире этномызыки он наиболее точно идентифицирует определённую музыкальную традицию. С другой стороны, в самой традиции для наиболее адекватного определения аутентичности мы применили бы функционально-мотивационную сферу (например, среди исполнённых на сцене более аутентичным является шуточная, сатирическая песня, которая и в народном быту подразумевает аудиторию, чем ритуальная), в подмножестве которой, согласно принципу синтеза, подразумевается и „сельскость”, и „древность” и „устная передача”. Как мы видим, понятие „аутентичное” применяется в двух значениях – как самоидентификатор, так и аутентификатор. Оба эти понятия легко объединяются в „традиционное” (второй ярус), которое и в плане вышеназванной бинарной оппозиции представляет собой самое адекватное значение „аутентичного”.

В традиционных грузинских песнопениях среди этих двух характеристик „аутентичное” определяется только „традиционным”, так как „функциональное” обеспечивается самым регламентом этого пласта.

Прагматика „аутентичного”

Как воспринимается понятие „аутентичное” исполнителями и слушателями? С учетом „аутентичности” вышеуказанные пункты по разному воспринимаются как слушателем, так и исполнителем следующих разрядов: а) носитель традиции; б) любитель; в) специалист. Хотя подобная дифференциация не указывает на то, что одно и то же явление: любитель и этнофор, или специалист и любитель должны оценивать аутентичность обязательно по-разному. Для носителя традиции „подлинный” („аутентичный”) чаще всего означает „древний” и „грузинский”, тогда как любитель подразумевает „аутентичный” ещё и как „неприукрашенный”, хотя, как обычно, любитель доверяет определению специалиста этого иностранного термина, который на сегодня тождественен с „традиционно-стилистическим” и „функциональным”.

„Аутентика” определяет адекватный понятию „подлинный” традиционный стиль и его функциональность четырьмя основными критериями: а) исполнитель; б) мотивация; в) репертуар; г) проявление.

Аутентичный исполнитель

Кто является аутентичным исполнителем народной музыки? Исходя из вышесказанного – тот, кто безо всяких усилий, посредством устной передачи, получил от предков опыт традиционного интонирования и сегодня исполняет его без усилий и мотиваций извне. Таких исполнителей сегодня не так много – в основном, в горных регионах Грузии. Кроме определенных исключений, их не удастся увидеть на сцене. Сложно причислить к типично аутентичным сегодняшних исполнителей: свана Ислама Филфани, мегрела Поликарпе Хубулава, кахетинца Андрo Симашили, гурийцев Тристана и Гури Сихарулидзе - любителей и традиций и новшеств, сфера деятельности которых связана со сценой (**Иллюстрация 3**; стоит отметить, что статусом „международного бренда” пользуется в основном именно эта четверка музыкальных диалектов).

Аутентичная мотивация / Функция

В коммуникативном аспекте выделяем две основные группы мотиваций традиционного музицирования: **репрезентативный** фольклор, своеобразный „экстравертный”, и **спонтанно возникающий**, „самодостаточный”, „интравертный” фольклор,

которому удачно соответствует понятие „повседневные культурные практики” (Ядрышникова 2008: 10).



Иллюстр. 3. Тристан и Гури Сихуралидзе и Поликарпе Хубулава (2013)

Возможно, аутентичность больше свойственна второй группе, хотя чёткой грани между мотивациями нет. В плане личной мотивации в традиционном музицировании можно выделить три группы: **поддерживающая традицию (культовая), утилитарности** или **бытовой прибыли и эстетическая**. Последнее можно разделить на два вектора по интересам. Дело в том, что, как у исполнителей, так и у слушателей (критиков) эстетическая интенциональность, та же мотивация, при звучании народных образцов, может иметь как музыкально-художественный, так и этнографический характер. Вышеупомянутые основные мотивации в перечисленных у Алан П. Мериам функциях музыки распределяются с остатком (Merriam 1964: 222–227). И это остаток как раз „утилитарной” мотивации.

Вышеупомянутые три основные мотивации в каждом конкретном случае соучаствуют в разных долях. Сравнительно (а не в абсолютно) чистом виде „эстетическую” мотивацию можно встретить во время застолий, путешествий или в песнях, исполняемых в узком кругу близких (хотя в случае застолья фактор преемственности, традиционности и на сегодня достаточно значим). „Эстетическая” мотивация грузинской музыкальной традиции и сегодня мощный этнический индикатор на фоне распада традиций. В городах и в районных центрах по сей день популярны детские кружки народных песен и танцев.

Доминированием „культовой” мотивации отличаются величальные песни на религиозных праздниках в Сванетии, Кахетии и в горах Восточной Грузии, которые исполняются у храмов или же в народных культовых центрах *хайи* (культовое сооружение, место поклонения, носившее и христианские, и языческие элементы). С более равноценным смешением „прибыльной” и „культовой” мотивации выделяются песни, связанные с обрядами лечения от инфекционной болезни, вымаливания хорошей погоды, траурные или свадебные церемонии, заклинания. Мотивация „бытовой прибыли” или „утилитарности” преобладает в колыбельных песнях, а также в женских и мужских интонированиях во время индивидуального или коллективного труда.

В музицировании без материального вознаграждения „эстетическая” мотивация преобладает над „прибыльной” и притесняет „культовую” в следующих подгруппах общесценического жанра: концертно-презентативный, гастрольный, туристический, ресторанный, жанр сопровождения мероприятий. А в случаях материально оплачиваемого исполнения – наоборот, мотивация „бытовой прибыли” выходит на первый план. Также надо отметить практику репетиций и студийных аудиозаписей, в которых также доминирует фактор утилитарности. Ясно, что перечисленные группы обусловлены современными реалиями. Именно новшества в коммуникационной методологии вызывают изменения фольклорной парадигмы (Неклюдов 2002: 4).

Ауθενтический репертуар

При характеристике аутентичного репертуара, прежде всего, учитывается соответствие музыкального и вербального текста образца его социальной функции. Такого рода соответствие при функциональном исполнении сохранено в культово-просительном интонировании, а также – в колыбельных, в сатирических, в траурных песнях и в заклинаниях. Эти соответствия частично сохранены в свадебных, походных и трудовых песнях. Не имеют строго определённой социальной среды (или она утеряна) баллады, лирические, патриотические (с посвящением) песни и песни дидактического характера. Что касается любовных мотивов, то они в грузинских народных песнях лишены интимных компонентов и поются публично, и объединены с вышеназванными функционально атрофированными песнями в общий развлекательный жанр. Что касается репертуара, где текст и функция явно не соответствуют друг другу, он довольно объёмный.

Сценический репертуар в Грузии в большинстве случаев воспринимается как „канонический” – ориентированный на ноты или на аудиозаписи, исполняемый признанными авторитетами. Такого рода „канонизацию” Эдишер Гараканидзе (2007б: 79) считает характерной чертой вторичного исполнительства. Но эта „канонизация” часто воспринимается как отбор одного из нескольких вариантов за счёт игнорирования другого (мне лично часто приходилось встречаться с выражением „неправильный вариант”). Хотя „канонический”, как понятие с негативной коннотацией, можно рассматривать также как перманентное, без изменения, копирование одного варианта.

Примечательно, что общепринятое мнение об обучении песни устным образом, по старым аудиозаписям, без учитывания нот, часто вводит в соблазн создания твёрдого шаблона. Молодёжные ансамбли создают копии из вышеупомянутых вариантов, и этот факт иногда подчёркивается во время объявления названия песни на сцене. Хотя эта тенденция, к счастью, не тотальная.

Проявление

Несмотря на то, что источником регламента исполнительства является исполнитель, среда и репертуар, в беседах об аутентичности в грузинском музыкальном обществе, в основном, уделяется внимание форме и манере исполнения. В условиях, установленных исполнительно-репертуарной аутентики, то же самое можно сказать и о песнопениях. В свою очередь рассуждения об аутентичности проявления, в основном, относятся к сфере „фольклоризма” (Земцовский 1982: 10). Видимо, такой вектор внимания обусловлен следующими факторами:

А) Образцы тех жанров, которые были зафиксированы в старых экспедиционных записях, но не включены в сегодняшний сценический формат, малочисленны (большинство старых тиражированных записей предназначены именно для сценического исполнения);

Б) Несоответствие с традицией в смысле исполнительства более рельефно прослеживается именно в сценическом фольклоре.

В) Возможность воздействия на эти несоответствия имеется именно в сценическом фольклоре, а не в иногда более „искажённой” живой традиции.

Вот пункты, которые чаще всего становятся предметом критики специалистов относительно вторичных исполнителей грузинских песен:

- **Дирижёр.** Надо отметить, что такое руководство (особенно с указанием нюансов) уже не „модно”. Хотя во вторичных ансамблях часто замечаем скрытое дирижирование еле заметными движениями, что, в сущности, не возбраняется. Также „дозволяется” показ тональности запевале. Хотя данное действие фактически понижает роль солиста, традиционно ведущего песню. Упрёк к дирижёрству по инерции получает и регент хора. Под влиянием народной исполнительской практики многие думают, что в песнопениях импровизация в каждом конкретном исполнении является первостепенной задачей. Но это не так.

- **Одновременное начало песни.** Грузинская песня начинается одновременно всеми голосами только при наличии дирижёра или инструментального вступления. Хотя в некоторых песнях, по причине их „городского происхождения” (к примеру: популярная *Ариши варди*) одновременное начало всеми голосами, в плане аутентичности, почему-то не считается недостатком. Одновременное начало – привычная практика в песнопениях. Хотя в самых поздних записях (1945, 1966), в стиле *Шемокмеди* (один из трёх певческих стилей грузинской церковной музыки), фиксируется начало верхним голосом, что говорит о его лидерской функции в условиях отсутствия четко выделенного статуса регента.

- **Утолёщенные верхние голоса.** В грузинских трёхголосных песнях во всех уголках страны характерно исполнение верхних голосов солистами. Тогда как чаще всего *бани* (низкий голос – бас) исполняется несколькими певцами. Для благозвучия некоторые ансамбли в некоторых песнях и сегодня утолщают верхние голоса, что ограничивает за каждым разом импровизацию и возможность „авторства”. Хорошо, если этот регламент строго защищён, но в природных условиях: во время застолья, хоровода или путешествия это трудно контролируется. Наличие контроля тут только осложнит, а не решит проблему. По вышеизложенной инерции, утолщение верхних голосов иногда считается неприемлемым и в песнопениях. Этот подход оправдан в таком пласте, где ноты фиксируют попевки импровизационного типа (*џамшве-небули*, то есть в „развитом” стиле). А в простом стиле песнопений запрещение утолщение верхних голосов не имеет никакой объективной почвы под собой.

- **Гендерная принадлежность репертуара.** В грузинских песнях женщины и мужчины большинстве случаев поют по от-

дельности. Совместное исполнение чаще всего встречается в семейных или же в хороводных песнях. В советское время такому регламенту не придавали большого значения, и инерция от такого подхода иногда наблюдается и на сегодняшний день. Хотя в ряде случаев мы встречаемся и с противоположнополюсным мнением, основанном на абсолютизации изолированного по признаку гендера исполнения.

В этой связи надо отметить, что женский народный репертуар в Грузии в течение многих лет подавлялся на фоне активной записи и репродукции развитого мужского пения. По всей видимости, этот факт обусловлен закрытостью женских сборов на фоне открытого мужского музицирования. „Наглость” мужчин даже дошла до того, что они перепели многие женские песни, к примеру колыбельную *нана* (в трехголосной версии) и *сиса йура*, трудовую песню *еукунай̄ какӯшебс*, обрядовые лечебные песни *сабодишо*, балладу матери *миран̄џула* и другие. Интересно то, что у специалистов не вызывает протеста исполнения этих песен мужчинами и это стало традицией, несмотря на то, что они поются от имени женщины в первом лице (*џайринди*, *џаво мерџало*, *џайхуала моко*, и т. д.).

• **Авторские песни.** Согласно однозначному пониманию старомодного критерия „анонимности”, под „аутентичностью” подразумевают только „уже существующий”. Поэтому часто фольклорным, даже в перспективе, априори не считается ново-созданное произведение. Но основным механизмом народного творчества является преобразование, а не создание (Богатырев, Якобсон 1971: 9; Земцовский 1977: 62). Эдишер Гараканидзе также допускает возможность „аутентичного” восприятия песен с элементами инновации, написанных известными исполнителями (Гараканидзе 2007а: 34–35).

Вопросы авторского права в недрах народного творчества в грузинском этномузыкальном пространстве, в том числе, атрибуция песен, стоят довольно остро. С одной стороны, автор рад, если его песни подхвачены и исполняются народом (Анзор Эркомаишвили), но с другой стороны, автор или его родственники могут не одобрить нивелирования их авторства и опротестовать это изданием авторских публикаций или обращением с суд с целью установления авторских прав (соответственно – Темур Кевхишвили и наследники Вано Мchedlishvili).

• **Динамические нюансы в песнях.** Этот фактор менее важен в последние годы, их используют лишь единичные исполнители. В старых записях похожая нюансировка редко встречается, а в экспедиционных – вообще исключена. Аналогичный подход характерен и для песнопений.

• **Замедления в конце песни, репризы и одновременное завершение двумя сторонами.** Такие художественные средства, главным образом, нацелены на аплодисменты. Хотя те же методы, в виде исключений, востребованы и в традиционном исполнительстве: иногда замедляется песня, реже – встречается реприза, и только как исключение – единовременное завершение песни двумя частями хора/ансамбля.

• **Сокращённая песня.** Масштаб, достаточный только для презентации, является неизбежным следствием эстетизации фольклора. Укорочение песни, которое относится к балладам, трудовым песням, хороводам, выявляет приоритет исполнителя музыкальному тексту за счет словесного (в расчёте на зрителя), что подтверждает нивелированную функциональность песни. С полным исполнением песни связана характерная для амбивалентной природы традиционной музыки тенденция к стабильности в противовес тенденции к импровизационности. Поэтому среди фольклорных „гурманов” песни, исполняемые „до конца” (чаще – в *рачинском* диалекте), пользуются особенной популярностью.

• **Нарушение принципа антифонного пения.** Хороводные, свадебные и трудовые песни зачастую характеризуются попеременным (*орйирули*) исполнением двух частей хора. Интересно, что во время проводимых этномузыкологами мастер-классов для региональных народных хоров (и раньше, и сегодня эта практика также вызывает множество вопросов), специалисты часто сталкиваемся с исполнением антифонной песни одним хором. Кроме проблемы исполнения с передышками начала новой фразы, не завершая предыдущую, важным является также и разница социальной идентичности в попеременном пении. Таким образом, антифонное исполнение двух разных ансамблей на одной сцене является более подлинно-аутентичным, чем такое же исполнение одним ансамблем. Следует отметить, что подобные ошибки не характерны для опытных вторичных хоров.

• **Несовершенное подражание ритуалам.** Некоторые ансамбли стараются на сцене увеличить степень аутентичности посредством приближения образца к соответствующему ритуалу, что дает слушателю приятный эффект преодоления времени и пространства. Но зачастую они не в состоянии показать естественную спонтанность, что дает эффект театральности. Таким является излишне оригинальное начало/завершение *йерхули* (хоровод), узаконенные восклицания во время исполнения (шуточные, трудовые), не имеющие функциональную нагрузку хлопки (без танца или хоровода) и др.

Следует выделить одну деталь: „Театр этномузыки – Мтиеби” (именно этот коллектив в 1980 году впервые привлек внимание к аутентичному исполнению) для показания какого либо ритуала (например – траурного) использует не локализованное в пространстве синкретичное действие (музыкально-вербально-пластическое), а „конгломерат” ритуальных действий различных диалектов Грузии.

• **Попурри.** В последнее время в моду входит попури из народных песен. Столетия и десятилетия назад Дзуку Лолуа и Ладом Мchedlishvili совмещали нескольких трудовых песен в одну композицию, подобные примеры встречаются также и в традиционном исполнении (во время артельных работ народные исполнители часто объединяли разные песни). Но на сегодня, к примеру, ансамбль „Сахиоба” в попури зачастую объединяет различные жанры и диалекты, что способствует зрелищности, но в плане „аутентичного” эту практику нужно оценить, как шаг назад.

• **Несоответствующая артикуляция.** Не секрет, что исполнение песни какого либо диалекта лучше исполняется певцом того же происхождения (Гараканидзе 2007б: 24). А этот диалектный характер, в первую очередь, проявляется характером звукоизвлечения. Хотя некоторые вторичные, гастролирующие ансамбли („Рустави”, „Эрисиони”) не придают этому фактору должного значения. Любителям грузинской песни „режет слух” академическое исполнение песни с использованием тремоляции, вибрато.

• **Незакономерное распределение голосов.** Эту ошибку допускают лидеры ансамблей, не имеющих опыт расшифровки старых записей, в которых встречается скрещивания голосов.

• **„Классические” инструменты.** Для грузинской традиции не типичны инструментальные ансамбли (традиционная инструментальная музыка до нас дошла только в виде сольного наигрыша, инструментов, сопровождающих вокал, или малых ансамблей, в составе двух инструментов). Практика инструментального народного оркестра, появившаяся в середине 20-го столетия, привела к революционным результатам. Главную роль тут играет пандури (струнный инструмент) хроматического строя (в народе именуемый „классическим”) и другие инструменты, которые в противовес традиционному гармоническому сопровождению предложили вокальному исполнителю функционально и структурно разнообразное гармоничное сопровождение.

Этномузыкальные тенденции в Грузии и „аутентичное“

Можно сказать, что парадигма музыкально-фольклорного исполнения в доступном для нас историческом пространстве Грузии изменилась четырежды: во второй половине 19-го века – в эпоху создания этнографических ансамблей и выявлений фольклористической мысли („Грузинское хоро“, хоры под руководством Коридзе, Баланчивадзе, Кавсадзе, Лолуа, Гиго Эркомаишвили и другие западно-грузинские и восточно-грузинские династийные ансамбли песнопений); в 20-ых годах 20-го века – в эпоху советской массовой культуры и советской тематики (Иллюстрация 4); в 60-ых годах 20-го века – в эпоху малых ансамблей („Швидкаца“, „Гордела“, „Рустави“ и других) и в 80-ые годы 20-го века до сегодняшнего дня – в эпоху возврата к аутентичному исполнению. Первыми сподвижниками этой последней инициативы были: фольклорный ансамбль „Мтиеби“, „Мзетамзе“ (озвучивающие женские традиционные образцы) и церковный хор „Анчисхати“ (вернувший традиционные грузинские песнопения в богослужении).

Собственно традиционный аутентичный фольклор не может сопротивляться процессу глобализации и переходит в наследие прошлого. Алан Дандес считает, что противовесом фольклорной регрессивности можно считать периодическое возрождение фольклора или принцип его обновления посредством новых жанров (Дандес 2003: 70), но такими обновлениями ценители традиций остаются разочарованными.

Среди приоритетов неакадемических направлений, содержащих элементы фольклоризма, традиционного стиля и функ-



Иллюстр. 4 Народный хор советского периода

ционирования, нужно выделить **традиционное музыкальное творчество, самодеятельность и постфольклор**. Основная характеристика первой из них содержится в названии; самодеятельность выражается индивидуализмом, который зачастую институционализирован (Ядрышникова 2008: 21), в то время как постфольклор спонтанно, посредством новой реальности представляет собой творчество музыкальных идентичностей, сформированных новыми коммуникациями.

В фольклорной музыке взаимопроникновение разных стилей является распространенным явлением, что также характерно и для Грузии. Если в кахетинских песнях выявилась восточная мелизматическая монодия, то европейская функциональная эстетика нашла распространение в новых образцах многоголосного строя. В обоих случаях мы имеем дело с „гибридным стилем” (Jovanović 2012: 245). Однако термин „гибридный” более полно характеризует ту структуру, где пока еще возможно определение признаков разных стилей. Хочется отметить, что понятие „гибридное” (подобно термину „неофольклор”; Аникин 1997: 224) всё-таки временный инструмент, так как в любом, дошедшем до нас образце мы можем подразумевать под ним синтез многостадийных слоев. Так или иначе, в Грузии оно вмещается в понятия „аутентичное”, хотя относится к „легкой весовой категории” и фактически неприменимо.

Самодеятельность не ограничивается использованием только фольклорных мотивов, хотя основной поток отличается претензией на фольклорное интонирование.

Казалось бы, чисто фольклорным надо считать те произведения, которые прошли проверку временем в качестве „шлягера”, но так как с традиционной ветвью они связаны лишь посредством отдельных внешних деталей, не могут считаться фольклорными. Ведь традиционность представляет собой основную характеристику фольклора (Земцовский 1977: 71; Аникин 1997: 225). Подобное явление можно характеризовать понятием „парафольклор”. Сходные течения в Грузии характеризуются постфольклорными свойствами: неэлитарностью, несанкционностью сверху, но благодаря таким признакам, как профессионализация, способы современной коммуникации и организованность, их можно отнести к „мировой музыке”. На сегодня особенно актуальна ветвь парафольклора с стилистической реминисценцией восточно-грузинской горной музыки. Малые ансамбли и такие исполнители, как Теона Кумсиашвили, Мариам Элиешвили, сестры Гогочури, сестры Накеури, сестры Звиадаури, Дато Кенчиашвили и другие создают собственные песни под аккомпанемент модернизированной пандури, а также

с электронной аранжировкой. На сегодня в Грузии в недрах самодельности по инерции все еще популярен и фольклор советского периода, который проявляется в массовом исполнении и/или в верности к народным композиторам.

Несанкционированность парафольклора также относительна. Государственный центр фольклора его не признает, считает неверным путем развития фольклора (на фестивалях-просмотрах такие исполнители в основном подвергаются критике, для них не существует отдельной номинации). Несмотря на такое непризнание, таких исполнителей часто можно встретить на совместных концертах, незлитарных теле- и радио каналах и т.д. (хотя их часто оценивают как „попсу” фольклора). Следует отметить, что подобное игнорирование парафольклора способствует консервации его и так не очень высокого художественного уровня. Нужно отметить, что в ситуации такой отчужденности исполнители парафольклора иногда чувствуют себя более раскрепощенно.

Что касается постфольклора, в этом множестве подразумевается этномузыкальный компонент ресторанных музыкантов, „*йано́гов*” (инструменталисты восточного стиля), сопровождающих траурные церемонии или развлекательные мероприятия, „блатных” песен (эвфемизированный криминальный жанр, на русском и грузинском языках), туристских песен, совместного исполнения современных иностранных хитов, интонирования болельщиков, народной рекламы, *Хеййи берсдей* (*Happy Birthday*, на английском и грузинском языках) и т. д.

Приоритет традиционного аутентичного фольклора стоит на уровне государственной идеологии. Этот акцент подчеркивается институцией ещё ранней советской структуры – „Государственным центром фольклора” (ранее „Республиканский дом народного творчества” – РДНТ), однако эта организация, гораздо более тщательно, чем в советские годы, фильтрует деятельность поддержки/развития фольклора, производит строгую селекцию на основе аутентичного исполнения. Ранний РДНТ финансово поощрял народных композиторов, в то время как на сегодня для центра фольклора это направление, мягко говоря, не считается приоритетным. Интересно, что та же политика смягчена для деятелей устно-словесного творчества – в виде поддержки „народных сказателей”. Хотелось бы подчеркнуть, что одним из либеральных проявлений Центра фольклора в пользу новейших направлений является конкурс семейных ансамблей в 2010 году, где впервые была выделена номинация „городская песня”.

Можно сказать, что фольклорный центр обладает большим авторитетом. На сегодня эта организация выступает в роли цен-

зора, „законодателя моды”. С другой стороны, его также можно представить как „защитника традиций”.

При попытке реанимирования песенного фольклора с помощью „экспертного кислорода” проявляется основной постулат понимания специалистами фольклорной традиции: для нас „аутентичный” репертуар и „аутентичное исполнение” гораздо важнее „аутентичной среды и исполнителя”. Можно сказать, что на сегодняшний день под понятием „аутентичное” грузинский этномузыковед подразумевает, в первую очередь, традиционное исполнение традиционного репертуара. Мы привыкли к тому, что грузинская традиционная музыка „течет в канале сцены”, представляя собой этнически идентификационный код эстетической функции. Но, по-моему, все-таки необходимо „обогащать” основной объект нашей статьи – понятие „аутентичное” – еще одним обязательным критерием – привычной средой, которая вводила бы понятие „первичная аутентика”, в противовес к „вторичной аутентике”.

И всё же, исследуя этномузыкальное пространство Грузии, создается впечатление, что сегодня грузинский музыкальный фольклор в большинстве случаев представляет собой репродукцию прошлого, а не полноценный компонент повседневной творческой жизни народа. А инновация, рождённая рядом с этим пластом, с использованием его же лексики, часто вызывает опасения за „трещины” на этническом музыкальном „теле”. Именно поэтому понятие „аутентичное” на протяжении десятилетий не только сохраняет свою релевантность, но и представляет собой некий институт „табуирования” грузинского традиционного исполнительства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Алексеев, Э. (1988) *Фольклор в контексте современной культуры, рассуждение о судьбах народной песни*, Москва: Советский композитор
- Аникин, В. (1997) „Не ‘постфольклор’ а ‘фольклор’ (к постановке вопроса о его современных традициях)”, в *Славянская традиционная культура и современный мир: Сборник материалов научно-практической конференции*, Вып. 2, Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора.
- Барток, Б. (1959) *Зачем и как собирать народную музыку*, Москва: Музгиз.
- Бахтадзе, И. (1986) *Из истории грузинской музыкально-эстетической Мысли (вторая половина XIX века)*, Тбилиси: Академия наук Грузинской ССР. Институт грузинской литературы имени Шота Руставели, Наука (на грузинском языке).
- Богатырев, П., Якобсон Р. (1971) „Фольклор как особая форма творчества”, в *Вопросы теории народного искусства*, Москва: Искусство.
- Виноградова, Л. Н. (1991) *Фольклорный факт в этнографическом контексте*, в Г. П. Максимовская (ред.) *Фольклор: Песенное наследие*, Москва: Институт мировой

- литературы им. А. М. Горького, Наука.
- Габисония, Т. (2009) *Формы Грузинского традиционного многоголосия*, Диссертация на соискание учёной степени доктора музыковедения, Тбилисская государственная консерватория им. Вано Сараджидзе; <http://www.polyphony.ge/index.php?m=576&sid=140> (на грузинском языке).
- Гараканидзе, Е. (2007а) *Исполнительство грузинской народной песни*, Тбилиси: Интеллект (на грузинском языке).
- Гараканидзе, Е. (2007б) *Избранные письма*, Н. Зумбадзе и М. Ахметели (сост. и ред.), Тбилиси: Музыкальное общество Грузии (на грузинском языке).
- Дандес, А. (2003) *Фольклор. Семантика и-или психоанализ*, Москва: Вост. лит.
- Думнић, М. (2013) „Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских етномузиколога током XX века”, *Гласник Етнографског института САНУ* LXI (2): 83–97
- Жиров, М. (2008) *Феномен Музыкального фолклора (Философско-культурологические аспекты)*, Белгород: Издательство БелГУ.
- Жордания, И. (1989) *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур (к вопросу генезиса многоголосия)*, Тбилиси: Тбилисский государственный университет, Лаборатория по исследованию культур средиземноморья.
- Земцовский, И. (1977) „Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора)”, в В. Е. Гусев, А. А. Горюнов (сост.) *Современность и фольклор: статьи и материалы*, Москва: Музыка, 28–75.
- Земцовский, И. (1982) „Социалистическая культура и фольклор”, в И. Земцовский (ред.) *Народная музыка СССР и современность. Сборник статей*, Ленинград: Музыка, 7–30.
- Неклюдов, С. Ю. (2002) „Фольклор: типологический и коммуникативный аспекты”, *Традиционная культура* 3 (7): 3–7.
- Обухов, А. (2006) *Психология личности в контексте реалий традиционной культуры*, Москва: Издательство Прометей МПГУ.
- Ядрышников, Л. Г. (2008) *Фольклор и неофольклор в культурных практиках повседневности*, 24.00.01 – теория и история культуры, Автореферат Диссертации на соискание учёной степени кандидата культурологии, Кафедра этики, эстетики, теории и истории культуры ГОУ ВПО, Уральский государственный университет имени А. М. Горького, Екатеринбург, 003451071.
- Jordania, J. (2011) *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*, Melbourne: International Research Center for Traditional Polyphony, The University of Melbourne, Institute of Classical Philology, Byzantine and Modern Greek Studies, Logos.
- Jovanović, J. (2012) “Hybrid Vocal Forms – Mixture of Older and More Recent Vocal Styles and of Traditional Music Dialects in Jasenica Region in Central Serbia”, в R. Tsurtsumia и J. Jordania (ред.) *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony, 24–28 September 2010, Tbilisi, Georgia, Proceedings*, Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire, 242–252.
- Nettl, B. (2005) *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, New edition, Urbana – Chicago: University of Illinois Press.
- Merriam, A. P. (1964) *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press.
- Shugliashvili, D. (2010) “Atypical Elements in Georgian Folk Songs”, в R. Tsurtsumia и J. Jordania (ред.) *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire, 299–305.

- Piotrowska, A. (2010) “World Music and Traditional Music. The Problem of Authenticity”, в R. Tsurtsunia и J. Jordania (ред.) *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State, 581–589.
- Tsitsishvili, N. (2010) “A Historical Examination of the Links Between Georgian Polyphony and Central Asian-Transcaucasian Monophony”, в R. Tsurtsunia и J. Jordania (ред.) *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony. Focus on Civilizations and Cultures – Music*, New York: Nova Science Publishers Inc.

Tamaz Gabisonia

CRITERIA OF ‘AUTHENTICITY’
IN TRADITIONAL GEORGIAN MUSICAL PERFORMANCE
(Summary)

Today we often use term ‘authentic’ in relation to different appearances of Georgian folk music. Along with the unambiguous meaning ‘real’ this term also has other meanings: ‘ethnic’, ‘rural’, ‘old’, ‘function of usual environment’, ‘traditional-stylistic’, ‘authoritative’, or ‘reproductive’. In spite of some interconnections that arise from the term ‘authentic’ and its other meanings, the most relevant way to apply this popular term for performers and audiences of ‘real folklore’ is traditionality. This factor is manifested in the following contexts: a) performer (receiver and distributor of tradition, unobtrusively and orally), b) motivation/function (representative and spontaneous function, hereditary, utilitarian and aesthetic-daily motivation), c) repertoire (compliance of musical and verbal text’s sample with its social function, eluding canonized versions), d) expression (adequate articulation, performing regulation which is not determined by the stage, traditional instrument etc.).

The problem of authenticity is more successfully regulated in traditional Georgian church music than in folk music. For the latter, in this regard the special difficulty is caused by identification of modern trends that contain folk motifs. The most popular among them is distinctive, with its stylistic reminiscent layer from the Eastern Georgian Mountains, which we refer as ‘para-folklore’. Notwithstanding the fact that Georgian folklore is not centrally authorized, modernization of folklore samples and also those manifestations of post-folklore that are further away from the traditional motifs attract a wide range of listeners.

Essentially, the meaning of ‘authentic’ in the Georgian ethno-musical context is presented as performance of the traditional rural repertoire with traditional articulation. However, we think that it is convenient for the criteria of traditional, usual environment to be added to this perspective.

Получено 3. 3. 2014.

Согласовано к печати 17. 4. 2014.

Оригинальный научный труд